

VIDEO

Gala Tribute to Tschaikowsky: Werke von Tschaikowsky, Rimsky-Korssakoff, Rachmaninoff und Puccini; Domingo, Tomowa-Sintow, Kanawa, Burchuladze, Leiferkus, Hvorostovsky, Royal Ballet, Royal Opera Chorus, Orchestra of the Royal Opera House Covent Garden; Dirigenten: Edward Downes, Barry Wordsworth, Plácido Domingo, Stephen Barlow; (AD: [P] 1993) Pioneer/Rainbow Distribution Services 2 LD (3 Seiten) PLMCC 00961 (WD: 135')

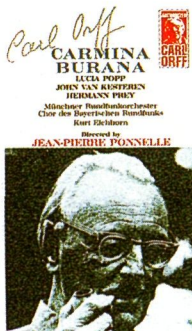


„Zum hundertsten Jahrestag seines Todes“ kommt dieses Tschaikowsky-LD-Doppelpack daher. Und viel mehr an redaktioneller Prosa läßt sich auch beim besten Willen nicht zitieren, denn außer den notdürftigsten Titel- und

Besetzungsangaben enthält diese Edition aus dem Königlichen Opernhaus von London nur noch die Daten aus der produktionstechnischen Abteilung. Kein Begleitheft, keine Details zu den Spieldauern der einzelnen Stücke und Werkausschnitte, noch nicht einmal eine Angabe, wann genau dies Spektakel aus Tanz, Musik und vokalem Jet-Set zusammengestellt und vom künstlerischen Stapel gelassen worden ist. Die filmische Aufbereitung hält sich an die weltweit patentierten Rezepte visueller Hirnlosigkeit. Schwer vorstellbar, das Kommen, Bleiben und Gehen der tanzenden, singenden und dement-sprechend herumstehenden Gala-Gäste (hauseigen und tatsächlich geladen) intentionsloser abzulichten, wobei die Ballett-Intermezzi bisweilen noch an der dramaturgischen Fehlkalkulation leiden, die Darsteller in farblicher Kongruenz mit dem Bühnenhintergrund auftreten zu lassen.

Der Beginn fällt unter die Rubrik diskographische Hochstapelei! Das „RPO“ wird unter der Leitung von Ashkenazy annonciert. Tschaikowskys „Capriccio italiano“ (sic!) steht auf dem Programm – wenn es denn auch so geschähe. Zwei, drei Takte sind es, genauer gesagt: Ashkenazy und das RPO liefern die Tschaikowsky-Signatur (und diese womöglich gebührenfrei in Anbetracht der extremen Fragmentarität). Der ausführliche Rest ist gute Unterhaltung, die man sich in Robe und am noblen Ort vielleicht gefallen lassen könnte. Aber daheim und um einige Scheine ärmer möchte man doch den ganzen „Eugen Onegin“, eine aufschlußreiche Passage „Nußknacker“ oder eine halbwegs engagierte Einspielung von „Iolanta“ oder „Pique Dame“ zur Verfügung haben, selbst wenn es die Laserdisc erlaubt, einem russischen Vokalorgler wie Paata Burchuladze ungestört in den Rachen zu äugen. Putzige Kanonen bellen in der „1812“-Ouvertüre, von Domingo dirigentisch ferngezündet, durch den Saal. In der ehemaligen UdSSR hätte man das nicht besser arrangieren können. Aber dort wäre es wohl undenkbar gewesen, eine Sopranistin von Rang und Namen ohne einen einzigen Tschaikowsky-Ton abreisen zu lassen: Kiri Te Kanawa singt Rachmaninoffs „Vocalise“ und eine Nummer aus Puccinis „La Bohème“... Peter Cossé

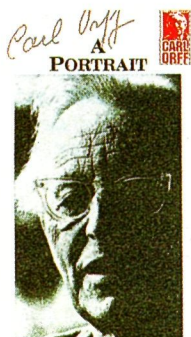
Orff, Carmina Burana (Gesamtaufn.); Popp, van Kesteren, Prey, Münchner Rundfunkorchester, Chor des Bayerischen Rundfunks, Kurt Eichhorn; Regie: Jean-Pierre Ponnelle; (AD: 1975) RCA/BMG-Ariola VHS 09026-68057-3 (WD: 62'31')



Ponnelle hat Orff einmal als einen „sehr väterlichen Freund“ bezeichnet; 1958 stattete er die amerikanische Erstaufführung der „Carmina burana“ aus (Regie: Paul Hager), 1959 eine Stuttgarter Produktion, und 1975 inszenierte er diese TV-Fassung im Bavaria Atelier. Vorliegendes Produkt beschert dem deutschen Video-Markt

erstmal eine szenische Umsetzung des Werkes, bisher war nur der Philips-Mitschnitt eines Ozawa-Konzerts aus Berlin erhältlich (vgl. FF 10/91, S. 96). Beim Filmfestival Besançon wie auch beim Prix Italia honorierte man Ponnelles werkadäquat allegorische Bildkonzeption, die Schnitt und Tricktechnik an den statischen Blockbildungen der Musik ausrichtete. Pralles Welttheater wird hier unter dem Rad Fortunas mit typisierten Figuren veranstaltet, und die choreographische Aktion der Tanz- und Bewegungschöre führt an ausgezirkelte Schauplätze ebenso wie ganz elementar unter Wasser oder ins Erdinnere. Wenn manche Entscheidung zur filmischen Dramaturgie der „taberna“-Szene auch streitbar erscheint, durchgehend frappiert die gebotene Doppelbödigkeit als Resultat eigentümlicher Distanzierung vom „Soundtrack“ (mit einem sorglos outrierenden Hermann Prey): Diesmal bewegen sich nicht immer Mänder, wo gesungen wird. Damit zieht Ponnelle ein zusätzliches Geschoß in das Gebäude der Gesamtkonstruktion Orffs ein. Die Texte aus dem Codex Buranus des 13. Jhds., gleichsam losgelöst von ihrer populären Vertonung, werden zum Anlaß für eine grundlegende Reflexion menschlich-allzumenschlichen Verhaltens. Volkmar Fischer

Orff, Ein Porträt; RCA/BMG-Ariola VHS 09026-68056-3 (WD: 56'00')



An die Musik Orffs die Meßlatte konventioneller Musik-Analyse anlegen, hieße, am Kern der Sache vorbeizinterpretieren, hieße auch, den Komponisten und seine Intentionen gründlich verkennen. In den Musiktheaterwerken Orffs hat das Orchester gerade nicht jene psychologisierende, die Vorgänge auf der Bühne ausdeuten- de Funktion, die es beispielsweise in den Werken von Richard Strauss hat. Die Musik vermittelt in den Bühnenwerken Orffs lediglich Atmosphäre, die Mu-

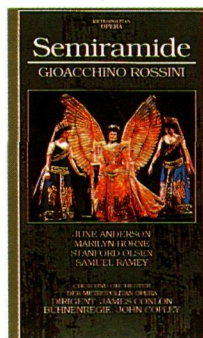
sik schafft den Raum, in dem sich das theatrale Geschehen im Zusammenspiel mit Wort und Bewegung entfalten kann. Alles Psychologisierende und Ausdeutende überläßt Orff dem Schauspieler. Es ist der Komponist selbst, der – im Gespräch mit Rafael Kubelik – das Credo seines gesamten kompositorischen Wirkens innerhalb dieses Video-Porträts formuliert. Hier, mehr aber noch in der Szene, in der Orff den Gaukler rezitiert, oder aber, wenn man Orff zusammen mit anderen Künstlern für wenige Augenblicke bei der interpretatorischen Erarbeitung eines seiner Werke beobachten kann, läßt sich am heimischen Video-Gerät miterlebend nachvollziehen, welch beseelter Theatermann Orff war. Diese Momente gehören wohl zu den Höhepunkten des vorliegenden Video-Porträts, das pünktlich zum Orff-Jubiläumjahr – der Komponist wäre am 10. Juli hundert Jahre alt geworden – erschienen ist. Daneben werden kurze Werkausschnitte von Proben und auch Aufführungen, mit zum Teil bereits Legende gewordenen Größen des Musiktheaters geboten. Auch Wolfgang Sawallisch, der in Zusammenarbeit mit Orff Einspielungen seiner Werke realisiert hat, und August Everding kommen zu Wort.

Sicherlich: Eine Produktion, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, innerhalb einer knappen Stunde Leben und Werk Carl Orffs zu beleuchten, muß zwangswiese mosaikartig kleine und kleinste Steinchen aneinanderreihen, muß zwangsweise „Häppchenkost“ anbieten. Von Seiten des deutschen Kommentars, der mit englischen Untertiteln dargeboten wird, würde man sich allerdings neben der trockenen Präsentation von Fakten – wobei die Jahreszahlen der einzelnen zu sehenden Inszenierungen konsequent verschwiegen werden – doch einige tiefergehende Hinweise auf das Wesentliche, auf den Kern der Werke wünschen. So verbleibt man, zumindest auf Seiten des Begleittextes, lediglich auf der Ebene eines visuellen „Opernführers“.

Josef Manhart



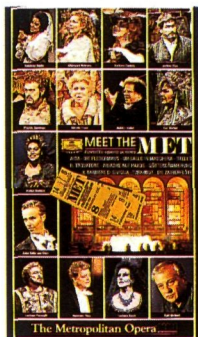
Rossini, Semiramide (Gesamtaufn., ital.); Anderson, Horne, Ramey, Olsen, Cheek, Shin, Forest, Wells, Metropolitan Opera Chorus and Orchestra, James Conlon; Inszenierung: John Copley; Bildregie: Brian Large; (AD: 1990) Castle Klassik Vision VHS 2849 (WD: 3 Std. 43')



„Semiramide“ ist die letzte Oper, die Rossini für Italien geschrieben hat, und zugleich seine längste Opera seria überhaupt. Basierend auf einem neoklassischen Libretto (Gaetano Rossi), füllt sie die relativ schlichte Form mit üppigem musikalischem Material, das auch das deutliche Gefälle zwischen Haupt- und Nebenhandlung ein wenig ausgleicht. Mit einer beweglichen, kontrollierten Koloraturtechnik und einem ausgeglichenen Timbre wird June Anderson den virtuellen Anforderungen der Titelpartie glänzend gerecht, und Marilyn Horne (Arsace) besticht sowohl mit ihrem frappierenden Ambitus als auch mit ihrer starken Bühnenpräsenz. Hervorragendes leisten auch

Samuel Ramey (Assur) und Stanford Olsen (Idreno), die vier kleineren Partien sind durchweg solide besetzt. Einen deutlich schwächeren Eindruck hinterläßt der Metropolitan Opera Chorus, der an manchen Stellen stimmlich überfordert scheint, während das Orchester zwar nicht sehr geschmeidig, aber doch beweglich, präzise und sauber spielt. Insgesamt gelingt es James Conlon, die innere Dramatik von „Semiramide“ herauszuarbeiten und das Stück beständig voranzutreiben, ohne an den richtigen Stellen auf Spannungsmomente zu verzichten. John Copleys Inszenierung ist vergleichsweise konventionell, weiß aber die prächtige, gut proportionierte Bühnenausstattung angemessen zu nutzen. Das Agieren der Sänger bleibt größtenteils im Dekorativen, und die Bildregie ist so sehr mit einer günstigen Sängerporträtierung beschäftigt, daß sie den wichtigsten Moment des Finales, die Tötung Semiramides, verpatzt. Beiheft mit Inhaltsangabe und Kommentar, aber ohne Libretto. *Matthias Hengelbrock*

Meet the Met – Ausschnitte aus Die Zauberflöte (Mozart), Il Trovatore, Otello, Un Ballo in Maschera, Aida (Verdi), Ariadne auf Naxos (Strauss), Il Barbiere di Siviglia (Rossini), Turandot (Puccini), Die Fledermaus (Strauß), Götterdämmerung (Wagner); Battle, Behrens, Daniels, Diaz, Domingo, Freni, Marton, Norman, von Otter, Pavarotti, Prey, Serra, Metropolitan Opera and Chorus, Ralf Weikert, James Levine; verschiedene Regisseure und Bühnenbildner; Fernsehregie: Brian Large, Kirk Browning; (AD: 1988-91) DG VHS 072 194-3 (WD: 101)



Ist das „Opernpublikum“ wirklich so? Nicht alle Fans können eine Opernreise an die „Met“ machen; gerade sie möchten gerne etwas sehen – aber wirklich das? Sind nur diese rund zwanzig Stars, mehrfach Domingo, zweimal Pavarotti und zweimal Battle „die Met“? Ausgerechnet die 1994 nach allzuviel Star-Allüren gefeuerte Kathleen Battle? Daß James Levine als (intern inzwischen umstrittener, aber wohl bis zum Jubiläum noch gehaltener) „Artistic Director“ eine zentrale Stellung einnehmen will – verständlich; aber gibt es außer Ralf Weikert („Barbiere“-Ausschnitt) keine anderen Dirigenten, die für das musikalische Niveau „der Met“ repräsentativ sein könnten? Nein, dieses Sammelsurium von Szenen ist die Anwendung des „Mehrfach-Verwertungsprinzips“ von Video-Aufzeichnungen, ein Glotz-Wunschkonzert im Stil der 50er Jahre, letztlich ein ganz zeitgemäßes Dokument von „Classic Highlights“, „Opera light“ und „Häppchen-Kultur“.

Wolf-Dieter Peter



Ute Lemper sings Kurt Weill: Live at Les Bouffes du Nord, Paris; Ute Lemper (Gesang), Jeff Cohen (Klavier), Regie: Jean-Pierre Barizien; (AD: 1992) Decca VHS 071 144-3 (WD: 105'25")

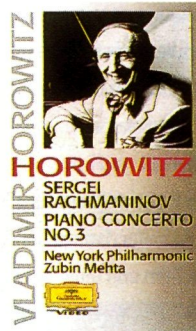


Eine Stimme zum Anschauen, eine Sängerin, die man beim Singen erleben sollte. Am besten live, aber selbst auf dem Bildschirm wirkt Ute Lemper ganzheitlich faszinierender denn als bloßer Plattenstar. Das hat nichts (oder wenig) mit chauvinistischer Männer-sicht auf lange Beine zu tun, sondern mit der Überzeugungskraft der Lemper als Sängerdarstellerin. Was stimmlich stören könnte (ihre Tendenz, beim hohen forte „die Röhre zu öffnen“), relativiert sich, wenn man sieht, wie sie sich in ihre Interpretation einbringt. Da stören selbst Manierismen kaum, wie ihre Neigung, das Kinn schief zu stellen (ein Zeichen von Nervosität? – die hätte Ute Lemper nicht nötig, denn Kurt Weill brachte und bringt ihr Glück). Die klingende Biographie, die sie als One-Woman-Show aufblättert, ist szenisch noch karger geworden, früher spielte noch ein Kleiderständer mit. Die Bildregie erweitert die Perspektiven mit Licht und Schatten effektiv, aber nicht aufdringlich. Und auch der eher sensible als tonangebende Begleiter Jeff Cohen lenkt nicht allzusehr ab. Ute Lemper schlägt geschickt den Bogen, trifft den Pariser Weill wohl am besten, findet für den Broadway-Komponisten angemessene Zwischentöne (auch wenn sie die russischen Komponisten-Namen im Zungenbrechersong „Tschaiakowsky“ eher französisch einfärbt) und wird bei den Brecht-Weill-Liedern wohl am ehesten auf Kritik bei den Schriftgelehrten stoßen. Tatsächlich ist „Die rote Rosa“ ja wirklich eine Nuance zu gekünstelt, gelingt die Gratwanderung zwischen artistisch und artifiziell (Tempi im „Barbara Song“) nicht immer. Aber wie sie ihrem französischen Publikum „le Songspiel“ nahebringt, das ist schon eindrucksvoll. Aufgepaßt: Alle Zwischentexte sind französisch, es gibt (bei einer Produktion des französischen Fernsehens!) keine Untertitel. Nicht nur deshalb eine Empfehlung für Frankophone und Frankophile. Für Lemper-Fans. Für Weill-Freunde. Und für alle Opfer von „Mackie Messerrrr...“

Rainer Wagner



Rachmaninoff, Klavierkonzert Nr. 3 d-Moll op. 30; Vladimir Horowitz (Klavier), New York Philharmonic Orchestra, Zubin Mehta; (AD: 1978) DG VHS 073 118-3 (WD: 44')



1978 spielte Vladimir Horowitz zweimal das d-Moll-Konzert von Rachmaninoff: am 8. Januar in der Carnegie Hall mit dem New York Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Eugene Ormandy (RCA LP RL 12633) und am 24. September in der Avery Fisher Hall mit den New Yorkern unter Zubin Mehta. Im ersten Fall handelte es sich um eine Art Jubiläumsauftritt, denn Horowitz war bis zu diesem Zeitpunkt 25 Jahre nicht mehr mit Orchester in Erscheinung getreten. Im Begleittext des Videomitschnitts vom Herbst '78, den der „Sound Producer“ John Pfeiffer verfaßt hat, ist dementsprechend auch korrekt von der ersten „concerto performance“ nach 25 Jahren zu lesen. In der deutschen Übersetzung ist daraus irreführenderweise „Horowitz' erster Bühnenauftritt nach 25 Jahren“ geworden. Wie jeder weiß, der sich ein wenig mit der Materie befaßt hat, kehrte Horowitz 1965 nach zwölfjähriger Klausur wieder auf die Konzert-„Bühne“ zurück. Das ist das Risiko des Übersetzens, wenn einer die Sprache, aber nicht die Materie beherrscht. Die vom Fernsehen aufgezeichnete Darbietung gestaltete sich zum Medienspektakel ersten Ranges. Aber ich muß gestehen, daß Horowitz' Verfassung 1978 weder mit jener der „Debüt“-Phase 1965/66, noch mit jener der späten Geschmeidigkeit und Klangalchemie in den 80er Jahren vergleichbar ist. Über dem nach außen hin selbstsicheren Werkvollzug liegt, wenn man genau und möglichst vorurteilsfrei hinhört, ein Hauch von Sorglosigkeit vor allem im Brio und in den Passagen akkordischer Schwerarbeit. Daß der Klavierautokrat Horowitz sich um die Belange des Orchesters im Sinne quasi-kammermusikalischer Mitverantwortung herzlich wenig gekümmert hat, bestätigen nicht nur die großen, lärmenden martellato-Episoden dieser Einspielung, man kann das auch anhand der Ormandy-Version und ein paar Jahre später am (vollends abschreckenden) Beispiel des A-Dur-Konzerts von Mozart unter Giulini nachweisen (DG). Spannung also in der Avery Fisher Hall in erster Linie, daß hier etwas vor laufenden Kameras geschieht, was bis zum letzten Moment in Frage stand; weniger im Zusammenhang, wie es unter den Händen des alten, fast 75jährigen Magiers geschieht. Horowitz wirkt ausgebrannt, etwas lustlos noch bis in die Kopfsatzkadenz hinein. Er lenkt die Aufmerksamkeit im langsamen Satz auf physikalische Besonderheiten im Binnenbereich des Klaviersatzes, wobei die Kamera nicht immer günstig zur Stelle ist, wenn die Finger in bemerkenswerter Klarheit repetieren und die Hände einander kreuzen. Das Beste kommt zum Schluß: Mit Elan und wiedererwachter Angriffslust macht Horowitz auf den letzten Konzertmetern so viel Boden gut, daß es nicht verwundert, wenn die Beifallswogen hoch und ausdauernd über ihm zusammenschlagen. – Zufriedenstellende Bildqualität, etwas eingeeengter, abgeflachter Klang. *Peter Cossé*